

zu einer weiteren wichtigen Erkenntnis: zur Bestimmung des Herkunftsgebiets, das ebenfalls eine Gruppierung, d. h. die Zusammengehörigkeit einer bestimmten Anzahl oder aller Instrumente eines Meisters, zuläßt. Ferner ist bekannt, daß das tote Holz im Laufe der Jahre an Radioaktivität verliert. Durch den Geigerzähler ist daher die ungefähre Bestimmung des Holzalters möglich; wie Versuche ergeben haben, soll die Genauigkeitsschwankung 15 bis 20 Jahre betragen. Die angedeuteten Untersuchungsmethoden, daneben elektro-akustische Analysen, Oszillogramme sowie die Verwendung von Quarzlicht- und Infrarotaufnahmen zur Feststellung gefälschter oder unleserlicher Zettel versprechen — neben Auswertung der Formkriterien — einen Weg für eine empirisch-objektive Bestimmung der Streichinstrumente und deren Hersteller. Natürlich wird es Fälle geben, die nur negativ zu deuten sind: daß ein Instrument gefälscht ist oder seine Etikette zu Unrecht trägt.

Soll die Forschung über den Geigenbau und dessen Geschichte zu neuen Ergebnissen führen, so ist es Aufgabe der Musikwissenschaft, die Initiative zu ergreifen. Das historisch-biographische Gebiet verlangt zunächst eine Überprüfung der Quellenüberlieferung auf deren Zuverlässigkeit, während für die Kunde vom Instrumentenbau System und Methoden zu entwickeln sind, die eine objektive Bestimmung ermöglichen.

GEORG KARSTÄDT / MÖLLN

### **Aufführungspraktische Fragen bei Verwendung von Naturtrompeten, Naturhörnern und Zinken**

Der Verwendung von Naturinstrumenten und Zinken stehen in der Aufführungspraxis, die sich um den historischen Klang alter Instrumente bemüht, bedeutende Schwierigkeiten entgegen. Hinsichtlich der Trompeten und Hörner sind wir noch nicht einmal im Klaren, wie beschaffen die Instrumente waren, die diese oder jene Partie geblasen haben. Waren es die einfachen Feldtrompeten, die engmensurierten Clarinen oder steht eine Zugtrompete in Frage? Wie sah das corno di caccia, das einfache corno aus, welche Instrumente meint Kuhnau mit der Partiturvorschrift „*Corni grande*“? Die stummen Zeugen in unseren Museen überliefern das reine Klangwerkzeug, oftmals in schlecht erhaltenem Zustand und fast stets ohne Mundstück.

Und gerade das Mundstück hat beim Blasinstrument eine so überragende Bedeutung für den Klang, für die Ansprache der Höhe, überhaupt auch für die technischen Belange, daß nur eine genaue Bestimmung den wirklichen Charakter des Instrumentenklanges wiedergeben kann. Ein tiefer Kessel schafft einen weicheren Ton, ein flacher begünstigt das Schmettern. Ein enger Durchmesser entwickelt eine sichrere Höhe, ein breiter ist geeigneter für die Tiefe. So ist das Mundstück persönlichste Brücke zum Instrument und wird daher vom Bläser mit aller Vorsicht bewahrt und gehalten. Hierin



mag einer der Gründe liegen, weshalb die alten Instrumente so oft ohne Mundstücke auf uns gekommen sind.

Wenn aber alle Vorbedingungen erfüllt sind und das Originalinstrument mit dem passenden Mundstück versehen ist, stehen wir angesichts der Denkmäler vor den ersten großen Schwierigkeiten der Interpretation. Die Trompetenstimmen bewegen sich in der zweigestrichenen Oktave, der sogenannten *Clarinalage*, das heißt, sie stellen an die Lippenspannung dauernd die höchsten Anforderungen. Die Hörner sind gar bis zum *e'''* geführt und das noch in Sprüngen und nicht in stufenweisem Hinaufklettern. Indessen läßt sich das erarbeiten. Jeder Bläser hat eine gewisse Freude daran, sich bei Übungen in der Höhe zu bewegen und die äußersten Grenzen auszuprobieren. So weit liegt also die Höhe auch heute im Bereich des Möglichen; unsere Kammermusiker haben es bei zahlreichen Aufführungen der Kantaten und Konzerte Joh. Seb. Bachs bewiesen.

Ein anderes Problem stellen aber die *chromatischen Zwischentöne* dar, denen wir in den barocken Stimmen begegnen. Da sind nicht nur das *b'* und das *fis''* als allenfalls unreine Naturtöne notiert, auch das *cis''*, *dis''*, *gis''*, ja das *h* und das *d'* kommen wiederholt vor. Die größten uns begegnenden Schwierigkeiten auf diesem Gebiet zeigen die Stücke in dem *Modo per imparare a sonare di tromba* des toskanischen Hoftrompeters Girolamo Fantini, Frankfurt 1638, die ihn als weitaus größten Meister seines Instruments im gesamten Barock ausweisen. Gegen jegliches akustische Gesetz stehen diese Töne als Durchgänge oder Wechselnoten da, niemals allerdings im freien Einsatz. Auch bei Altenburg finden wir das *cis''* und *dis''*, einmal auch enharmonisch umgedeutet als *es''* in einem Mollteil. Hier liegen Schwierigkeiten in der Verwendung von Naturinstrumenten, die von unseren Bläsern nicht in gleicher Weise überwunden werden wie bei den Anforderungen in der Höhe. Daß die chromatischen Zwischentöne von den barocken Instrumentisten „herausgezwungen“ wurden, bezeugen nicht nur die Stimmnotierungen, sondern auch Theoretiker wie Mersenne, Speer, Meisel, Altenburg u. a.

In umfassender Weise werden die chromatischen Zwischentöne in den *Hornstimmen* Joh. Seb. Bachs ausgenutzt, der sie vom *a'* bis zum *c'''* durchgängig verwendet. An dieser Tatsache läßt sich nicht deuteln. Wie die Bläser das angestellt haben, ob sie die Zwischentöne „herausgezwungen“ haben, wie die Theoretiker berichten, oder die Stopftechnik schon kannten, ist eine andere Frage. Das letztere ist nicht anzunehmen, denn erstens soll der Dresdener Hornist Hampel die Stopftechnik erst 1750 entwickelt haben und zweitens hält der Hornist auf dem Bild der Leipziger Kirchenmusik in der *Unfehlbaren Engelsfreunde*, Leipzig 1710, die Stürze noch hoch. Die Überwindung der Naturtonlücken durch das Stopfen, d. h. durch verschiedenes tiefes Einführen der rechten Hand in die Stürze des Hornes wird so recht erst ein Mittel klassischer Musikübung, als die ersten Hornvirtuosen vom Schläge des Ignaz Leutgeb, der weitgereisten Gebrüder Ignaz und Anton Böck, des bekannten Wenzel Stich und des Berliners Tür-



schmidt sich dieser technischen Kunstfertigkeit annehmen und sie durch ihre Schüler verbreiten.

In demselben Maße nun, wie das Horn in die Kunstmusik eindringt, verschwindet der Zink aus diesem Bereich und wird nur mehr als Abblasinstrument vom Turm und in den Gebrauchsdiensten der Stadtpfeifer mitgeführt. In Lübeck blies der Türmer von St. Marien noch bis 1850 jeden Sonabend auf einem Zinken vom Turm, ein Beispiel erstaunlicher Zähigkeit der Tradition. Die Glanzzeit der Zinkengruppe ist das 16. und 17. Jahrhundert gewesen, wo sie bei kaum einer Musik im Freien, in der Kirche oder im Haus gefehlt haben. Heute sind die Zinken die unglückliche Liebe vieler der Historie zuneigender Musiker geworden, von denen indessen noch niemand die Fähigkeit eines Stadtpfeifergesellen erreicht hat. Dabei dürften die elementaren Grundlagen so schwer nicht sein, haben doch die kleinen Lateinschüler nach Agricola's *Musica instrumentalis deudsch* sich schon recht früh im „diridirede“ auch auf den Zinken üben müssen.

Für die moderne Aufführungspraxis sind zum Ersatz des Zinken allerlei Vorschläge gemacht worden. Nach neueren Erfahrungen möchte ich dazu sagen, daß der Zinken sich nicht ersetzen läßt. Der Klang dieser Holztrompete ist so charakteristisch, daß keine Mischung aus unseren Klangfarben ihn richtig trifft. In der Kantate Nr. 4 „Christ lag in Todesbanden“ von Bach habe ich in einer Aufführung im Remter des St. Annen-Museums in Lübeck die Zinkenpartie auf einem Zinken geblasen; dabei ist es den kundigen Hörern durchaus zum Bewußtsein gekommen, daß der Zinkenton dem cantus firmus eine ganz eigenartige Farbe mitgibt, daß hier der sakrale Klang faßbar deutlich wird. Diese Erfahrung bestätigt die Feststellung Mersenne's über den Zinkenton: „Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paroist dans l'ombre ou dans les ténèbres lorsqu'on l'entend parmy les voix dans les Eglises Cathedrales ou dans les Chapelles“.

Natürlich — und das mag für die Ablösung des Zinken ausschlaggebend gewesen sein — ist das Waldhorn „lieblich pompöser“, um einen Ausdruck Matthesons aufzunehmen, und sein Klangvolumen fülliger und weicher, weshalb eben die corni schon vor Bach Eingang in das Kirchenorchester fanden<sup>1</sup>.

Die aufführungspraktischen Probleme der angeführten Bläsergruppe bedürfen weniger nach der theoretischen als eben nach der praktischen Seite eingehenderer Bemühungen als bisher. Das sollte dieses kurze Referat aufzeigen. Prof. Max Schneider hat in seinem Vortrag auf dem vorjährigen Bachfest in Lübeck schon angeregt, geeigneten Bläsern müsse in den Rundfunkstudios die Möglichkeit gegeben werden, sich auf historischen Instrumenten zu spezialisieren. Sie müßten wirtschaftlich sichergestellt werden, damit ihnen bei Verlust ihres Ansatzes auf den modernen Instrumenten kein Schaden erwächst. Wir könnten in der Aufführungspraxis bei Verwendung der Naturtrompeten, Naturhörner und Zinken noch manche Überraschung erleben.

<sup>1</sup> Die an dieser Stelle geplante praktische Vorführung mußte wegen der vorgeschrittenen Zeit entfallen.